Vivaldi Premieres

Violin Concertos & Sonatas

Special thanks to
Conservatorio profesional de Getafe
Istituto italiano di Cultura, Madrid
Antonio Colinas

Dedicado a mis padres, María y Antonio.

Antonio Vivaldi
(1678–1741)

Premieres

Violin Concertos & Sonatas

Musica Alchemica

Concertos:
Eduardo Fenoll, Isaac Martínez violin
Natan Paruzel viola · **Josetxu Obregón** baroque cello
Vega Montero double bass · **Enrike Solinís** baroque guitar, lute
Daniel Oyarzábal harpsichord

Sonatas:
Sebastian Hess baroque cello · **Vega Montero** double bass
Kenneth Weiss harpsichord · **Jesús Fernández Baena** theorbo

Lina Tur Bonet

solo violin & direction
(anonymous baroque violin, XVII century)

Antonio Vivaldi
Premieres

Concerto in D major RV 218 *

1	(Allegro)	4:37
2	(Adagio)	2:16
3	Allegro	3:42

'Graz' Sonata No. 4 in C minor RV 7

4	Preludio Largo	3:34
5	Allemanda Allegro	3:15
6	Aria *1	1:48
7	Vivace 2	2:27

Concerto in A major RV 346 *

8	Allegro molto	4:26
9	Largo	3:07
10	Allegro	3:53

Concerto in C minor RV 771 *3

11	Andante	3:59
12	Grave	2:32
13	Allegro	2:48

'Graz' Sonata No. 3 in D major RV 11 1

14	Largo	2:40
15	Allegro	3:01
16	Largo	2:16
17	Allegro	2:43

Concerto in F minor RV 202

18	Largo (Dresden version, ornamentation by Johann Georg Pisendel)	5:58

* World premiere recording

1 Reconstruction of the bass part by Olivier Fourés
2 Cadenza by Olivier Fourés
3 Reconstruction of the ritornellos by Olivier Fourés

Eine Frage der Form

„Dieser Kasten, der nur von acht Männern von der Erde angehoben werden konnte, da er die fraglichen Instrumente enthielt, war von einer so außergewöhnlichen Form, dass ich seinen Zweck niemals hätte erraten können, wenn man ihn mir nicht erklärt hätte."
(Charles Burney)

Vivaldi gehört zu jenen Musikern, deren Ruhm hauptsächlich mit einer bestimmten Form in Zusammenhang gebracht wird. Seine über 500 Solokonzerte dienen ihm üblicherweise als Visitenkarte, was nur natürlich ist, wenn man bedenkt, wie stark er mit seiner Persönlichkeit diese Form geprägt und die symbolische Dualität zwischen Individuum und Gruppe entwickelt hat. Vivaldi hat der Musikgeschichte mit dem Konzert ein bahnbrechendes Genre vermacht, das das Wesen des Virtuosen und der Virtuosität radikal verändern, die Gesamtheit aller weiteren musikalischen Formen beeinflussen und als unverrückbarer Bezugspunkt bestehen bleiben sollte.
Aber diese Sicht der Dinge ist rein historisch, auf Begrifflichkeiten bezogen und eigentlich anachronistisch. Vivaldi als Komponist von 94 Opern und unzähligen Motetten, Serenaden, Sinfonien, Sonaten, liturgischen und sonstigen Werken wäre wahrscheinlich überrascht gewesen über diese Fokussierung auf eine einzige Form. Der venezianische Meister hat übrigens auch kein in Stein gemeißeltes „Traktat über das Konzert" hinterlassen, und man könnte außerdem auf den Gedanken kommen, dass er ernsthafte Zweifel an seiner historischen Bedeutung hegte, ehe seine sterblichen Überreste im anonymen Grab eines Wiener Spitals verscharrt wurden.
Überdies besteht die beste Methode, die eigentliche Natur des Vivaldi'schen Konzerts aus den Augen zu verlieren, darin, es allein in Hinblick auf die Form zu betrachten. Der dreisätzige Aufbau, der Gegensatz zwischen Ritornell und Solo und die motivischen Abschnitte stellen einen Rahmen dar, der ähnlich solide ist wie eine Seifenblase. Vivaldis Konzerte erklangen in Kirchen und auf Opernbühnen, aber auch in Kammern, Gärten oder auf schwimmenden Barken; es wurde alles vereinnahmt, was für die jeweiligen Gegebenheiten notwendig war und völlig ungeniert zu einer vielgestaltigen Mischform amalgamiert.
Mit dem vorliegenden Programm soll diese formale Elastizität deutlich gemacht werden. Das Konzert RV 218 ist eine Miniaturausgabe der großen Virtuosenkonzerte in D-Dur, die Vivaldi sich in den 1710er Jahren für den Eigenbedarf maßgeschneidert hatte. Mit diesen Kompositionen wollte er die Erwartungen des Publikums erfüllen, das sich vor den Pforten des Theaters (oder der Kirche) unterhielt und gekommen war, um den berühmten *prete rosso* auf seiner Geige spielen zu hören. Mit dem Spiel in hohen Lagen, schnellen Saitenwechseln, Doppelgriffen, Akkorden, Tonleitern, Arpeggien und Springbögen, die „so schnell wie nur möglich" ausgeführt wurden, wollte er „alle Welt in Erstaunen versetzen" und einzelnen gar „einen Schrecken einjagen". Sein Ziel war der Eindruck, „es sei kaum denkbar, dass man jemals so gespielt hatte oder wieder würde spielen können", und schließlich wollte er sich an den Hochrufen aller Anwesenden ergötzen.
Um dieses Spektakel erfolgreich zu bestreiten, schrieb Vivaldi Ritornelle, die auf Tänzen, sowie modalen und dynamischen Kontrasten beruhen und mit Echoeffekten und Unisonoklängen spielen. Er dehnte die harmonischen Funktionen aus, verwendete eine entschlackte Kompositionsweise, die einen umfassenden Schwung favorisierte, und entwickelte immer wieder Motive, mit denen er einen physischen Trancezustand anstrebte. Er scheute nicht davor zurück, seine „Spezialitäten" in verschiedenen Kompositionen wiederzuverwenden, einerseits wegen ihrer sicheren Wirkung und andererseits um freie Hand für die interpretatorische Inspiration des Augenblicks zu lassen, die sich bisweilen auf fast brutale Weise Bahn brach. Von Offenbach berichtete, nachdem er sich von seiner Benommenheit erholt hatte, Vivaldis Spiel sei zwar sehr kunstvoll ausgeführt, aber nicht unbedingt angenehm anzuhören gewesen: Er habe so extreme Höhen erklommen, dass er mit den Fingern nur einen Strohhalm breit vom Steg entfernt gewesen sei und kaum mehr Platz für den Bogen gehabt habe. In den langsamen Sätzen, die oft nur mit Basso-continuo-Begleitung auskamen, war dann ein radikaler Wechsel der Atmosphäre möglich (man beachte im Fall von RV 218 den Beginn mit einem Sekundakkord, der die Aufmerksamkeit umgehend auf introspektive Horizonte lenkt), eine lyrische Unterbrechung, welche die Wirkung der sie umgebenden Raserei noch weiter steigert.
Während das Konzert RV 218 als Beispiel für diese theatralische Aufführungspraxis dienen kann, ist das wesentlich spätere, vermutlich zwischen 1725 und 1730 entstandene Konzert RV 346 ein Theaterstück für sich. Der beinahe komische erste Satz zeichnet sich durch Geschmeidigkeit und Esprit aus; mit kontrastreicher Begleitung, unregelmäßiger Phrasenbildung und dem heterogenen Charakter der Soloabschnitte wird ein Drama ohne Worte, ein komplexes rhetorisches Labyrinth gewoben. Der zweite Satz ist ein kompositionstechnisches Spiel: Die Begleitung

errichtet eine derart flüchtige Kulisse, dass die Linie des Solisten dadurch beträchtlich beeinflusst wird. Bemerkenswert ist die erste Solokadenz, während der die ersten Geigen durchgängig den Leitton zur Tonika aushalten. Nach dieser Wirklichkeitsflucht wendet sich Vivaldi wieder einem brillanten populären Tanz zu, den er in unvorhersehbare Situationen projiziert wie beispielsweise eine Staccatopassage im zweiten Soloabschnitt, die sich durch merkwürdig vorklassische Anklänge auszeichnet.

Das feierliche Konzert RV 771 (entstanden ca. 1716/17) ist das Arrangement einer Violinsonate (RV 5), in die Vivaldi Orchesterritornelle eingestreut hat. Lediglich die Violinstimme dieses Konzertes ist handschriftlich erhalten, aber die Rekonstruktion der Orchesterstimmen wird dadurch vereinfacht, dass es mehrere ähnliche Passagen in anderen Werken Vivaldis gibt, insbesondere im *Laudate Pueri* RV 600. Die zugrundeliegende Sonate steht in Zusammenhang mit dem berühmten sächsischen Virtuosen Johann Georg Pisendel, aber das Violinkonzert ist Anna-Maria gewidmet, einer Schülerin Vivaldis und Konzertmeisterin im *coro* des *Ospedale della Pietà*. Vielen galt sie als „erste Geigerin ganz Italiens", besonders aufgrund ihres farbenreichen Spiels, ihrer geschmeidigen und kontrastreichen Art zu phrasieren, ihrer Autorität als Konzertmeisterin und „Rudelführerin" an der Spitze des Mädchenorchesters und wegen ihres „wunderlichen" Wesens. Die wenigen Modifikationen, die Vivaldi in der Konzertfassung vorgenommen hat, führen vor Augen, wie sehr er die Fähigkeiten seiner jeweiligen Interpreten miteinbezogen hat: Die ausgeschriebenen Verzierungen in den A'- und B'-Abschnitten spiegeln mit Sicherheit jenes Feld wider, dass Lehrer und Schülerin gemeinsam beackert haben.

Die Sonaten RV 7 und RV 11 gehören zu den fünf sogenannten „Grazer Sonaten", deren Manuskript heute in Graz aufbewahrt wird. Sie wurden wahrscheinlich in Mantua geschrieben, wo sich Vivaldi 1718-1720 in seiner Eigenschaft als *Maestro di Capella di Camera* des Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt aufhielt. Dies erklärt wohl auch ihre Bestimmung für einen österreichischen Kontext, denn Mantua gehörte zum Einflussbereich der Habsburger. Da die Cellostimme zu diesen Sonaten nicht überliefert ist, sind sie bis heute nicht allgemein bekannt. Es gibt jedoch verschiedene thematische Überschneidungen mit anderen Werken Vivaldis (die „countrymusikartigen" Doppelgriffe aus dem letzten Satz von RV 11 finden sich unter anderem auch im Finalsatz des Konzertes RV 218 wieder), und so ist es relativ einfach, die fehlende Cellostimme zu rekonstruieren.

Auch wenn diese Sonaten sich formal am viersätzigen Corelli-Modell orientieren, haben sie ein ganz eigenes Gesicht: Vivaldi, der ein Konzert auf der Basis einer Sonate entwerfen konnte, war sehr wohl auch dazu in der Lage, den althergebrachten Rahmen der Sonate mit den neuen Errungenschaften der konzertanten Virtuosität zu erfüllen. Der zweite Satz der Sonate RV 11 kann als hervorragendes Beispiel für dieses Phänomen dienen. Über rein technische Aspekte hinaus ist die Anlage der Violinstimme in diesen Sonaten stark durch die Weiterentwicklungen in der Konzertform beeinflusst. Das gilt für die Ausmaße und das Gewicht der Phrasen in den langsamen Sätzen ebenso wie für die Wucht der Allegro-Sätze, die eher einen konzertierenden Virtuosen als einen Kammermusiker heraufbeschwören. Wenn man dem ostinaten Capriccio lauscht, das den Abschluss der Sonate RV 7 bildet, kann man sicher sein, dass Vivaldi kein Violinkonzert spielen musste, um sein Publikum zu Bravorufen zu verleiten – die Form ist eben wesentlich weniger bedeutsam als der Inhalt.

Olivier Fourés

A Question of Form

„This chest that could only be lifted from the earth by eight men,
because it contained the questionable instruments, was of a such an unusual form
that I could never have divined its purpose if it had not been explained to me.“
(Charles Burney)

Vivaldi is one of those musicians whose fame is primarily associated with a certain form. His solo concertos, over 500 of them, usually serve as his visiting card, which is only natural when one considers how strongly he influenced this form and developed the symbolic duality between the individual and the group. With the concerto, Vivaldi bequeathed to music history a trailblazing genre that was to radically alter the nature of the virtuoso and virtuosity, influencing the totality of all other musical forms and persisting as an unshakeable point of reference.
This view of things is purely historical, however, as it refers to concepts and is in fact anachronistic. Vivaldi as a composer of 94 operas and countless motets, serenades, symphonies, sonatas, liturgical and other works would probably have been surprised by this focus on a single form. The Venetian master, incidentally, did not leave us a „treatise on the concerto“ chiselled in stone, and one could imagine that he seriously doubted his historical significance before his mortal remains were buried in the anonymous grave of a Viennese hospital.

Furthermore, one easily loses sight of the Vivaldian concerto's actual nature by considering it exclusively from the standpoint of form. The three-movement structure, the contrast between *ritornello* and solo and the motivic sections represent a framework that is about as solid as a soap bubble. Vivaldi's concertos were played in churches and on operatic stages, but also in small rooms, gardens or on floating barques; everything was collected that was necessary for the given circumstances, and openly and uninhibitedly amalgamated into a polymorphic hybrid.
It is the intention of the present programme to make this formal elasticity clear. The Concerto, RV 218 is a miniature version of the large virtuoso concertos in D major that Vivaldi composed during the 1710s, tailor-made to suit his own needs. With these compositions, he wanted to fulfil the expectations of the public that talked in front of the gates of the theatre (or church) and had come to hear the famous *prete rosso* play his violin. He wanted to “amaze the whole world” with his playing

in high registers, with quick changes between strings, double stops, chords, scales, arpeggios und spicato, executed "as rapidly as humanly possible"; he even wanted to "scare" some individuals. His aim was to give the impression that "it is hardly conceivable that anyone ever played like that or would ever be able to do so again", and ultimately he wanted to delight in the cheers of all those present.

In order to successfully bring off this spectacle, Vivaldi wrote *ritornelle* based on dances and on modal and dynamic contrasts, playing with echo effects and unison sounds. He extended harmonic functions, used a purified manner of composition that favoured a comprehensive momentum and repeatedly developed motifs with which he aimed towards a physical state of trance. He had no qualms about recycling his "specialities" in different compositions - first of all, because they were sure to make their effect, and, secondly, in order to give free rein to the interpretative inspiration of the moment - which had meanwhile broken fresh ground to an almost brutal extent. Von Uffenbach reported, after having recovered from his stupefaction, that Vivaldi's playing was very skilfully executed but not necessarily pleasant to listen to: he climbed such extreme heights that he was only a straw's distance from the bridge of the violin, leaving hardly any more room for the bow. In the slow movements, often accompanied only by a basso continuo, a radical change in atmosphere was then possible. For example, RV 218 begins with a second chord (third inversion of the seventh chord) that immediately focuses attention on introspective horizons; it is a lyric interruption that further intensifies the effect of the frenzy surrounding it.

Whereas the Concerto, RV 218 can serve as an example of this theatrical performance practice, the considerably later Concerto, RV 346, probably composed between 1725 and 1730, is a theatre piece in and of itself. The almost comical first movement is remarkable for its suppleness and *esprit*; a drama without words, a complex labyrinth, is woven with an accompaniment rich in contrasts, irregular phrasing and the heterogeneous character of the solo sections. The second movement is a game of compositional technique: the accompaniment sets up such a fleeting backdrop that it considerably influences the soloist's line. The first solo cadenza is remarkable, during which the first violins continuously sustain the leading tone to the tonic. After this escapism, Vivaldi turns again to a brilliant popular dance which he projects in unforeseeable situations - for example, a staccato passage in the second solo section characterised by strangely pre-classical echoes.

The solemn Concerto, RV 771 (composed about 1716/17) is an arrangement of a Violin Sonata (RV 5) in which Vivaldi has interspersed orchestral *ritornelle*. Only the violin part of this Concerto has been handed down in manuscript form, but the reconstruction of the orchestral parts is simplified by the existence of several similar passages in other works of Vivaldi, especially in *Laudate Pueri*, RV 600. The sonata on which this work is based is associated with the famous Saxon virtuoso Johann Georg Pisendel, but the Violin Concerto is dedicated to Anna-Maria, a pupil of Vivaldi and concertmistress in the *coro* of the *Ospedale della Pietà*. She was considered by many to be "Italy's leading woman violinist", especially by virtue of her colourful playing, supple phrasing full of contrasts, her authority as concertmistress and "pack leader" as the head of the girls' orchestra and because of her "whimsical" nature. The few modifications undertaken by Vivaldi in the concerto version reveal the extent to which he incorporated the abilities of his given interpreters. The written-out ornaments in the A' and B' sections surely reflect the field cultivated together by teacher and pupil.

The Sonatas, RV 7 and RV 11 belong to the five so-called "Graz Sonatas", the manuscript of which is preserved in Graz today. They were probably written in Mantua, where Vivaldi lived in 1718-1720 in his capacity as *Maestro di Capella di Camera* of Prince Philipp of Hessen-Darmstadt. This probably also explains their purpose for an Austrian context, for Mantua belonged to the Habsburgs' sphere of influence. Since the cello part to these sonatas has not survived, they remain generally unknown even today. However, there are various thematic overlaps with other works of Vivaldi (the double stops in the last movement of RV 11, reminiscent of "country music", are also found in the finale of the Concerto, RV 218, amongst other works), and thus it is relatively easy to reconstruct the missing cello part.

Even though these sonatas are formally orientated on the four-movement Corelli model, they have a completely different profile. Vivaldi, who could design a concerto on the basis of a sonata, was also quite capable of suffusing the established framework of the sonata with the new attainments of *concertante* virtuosity. The second movement of the Sonata, RV 11 can serve as an outstanding example of this phenomenon. Beyond purely technical aspects, the construction of the violin part in these sonatas is strongly influenced by further developments in the concerto form. This applies just as much to the proportion and weight of the phrases in the slow movements as it does to the impact of the Allegro movements, which evoke a concertising virtuoso rather than a chamber musician. When one listens closely to the ostinato Capriccio which concludes the Sonata, RV 7, one can be certain that Vivaldi did not have to play a violin concerto in order to beguile his audience into crying "bravo!" – after all, the form is considerably less important than the content.

Olivier Fourés

Question de forme

« Cette caisse, qui exige huit hommes pour la soulever de terre lorsqu'elle renferme les instruments en question, est d'une forme si extraordinaire que jamais je n'aurais pu en deviner l'usage si on ne me l'eût expliqué. »
(Charles Burney)

Vivaldi fait partie de ces musiciens dont la réputation est principalement liée à une forme d'expression. Ses plus de 500 concertos solistes lui servent généralement de carte de visite, ce qui paraît normal si l'on considère la personnalité avec laquelle il a modelé la forme, développant la si symbolique dualité individu/groupe. Vivaldi a révélé à l'Histoire une forme si puissante qu'elle devait modifier radicalement les identités du virtuose et de la virtuosité, influencer l'ensemble des autres formes musicales, et s'imposer comme une référence immuable.
Mais ceci est un point de vue historique, conceptuel, c'est à dire anachronique. Vivaldi, auteur de 94 opéras et d'une myriade de cantates, motets, sérénades, œuvres liturgiques, symphonies, sonates, ou autres, serait probablement surpris par cette ségrégation formelle. Le musicien vénitien n'a d'ailleurs jamais gravé dans le marbre un quelconque « *Traité du concerto* », et on peut même penser qu'il ait nourri de sérieux doutes quant à son importance *historique* avant que sa dépouille ne soit jetée dans la fosse anonyme d'un hôpital viennois.

Aussi, envisager le concerto vivaldien par le seul prisme formel est la meilleure façon de se détourner de sa véritable nature ; ses trois mouvements, ses oppositions ritournelles/solos, ses sections motiviques représentent en vérité un cadre à peu près aussi solide que les parois d'une bulle de savon. Rebondissant de l'église à la scène, en passant par la chambre, les jardins, ou sur des barges flottantes, le concerto vivaldien phagocyte tout ce dont il a besoin pour s'adapter aux contingences, et assume sans vergogne sa nature protéiforme, bâtarde.
Le présent programme cherche à mettre en évidence cette élasticité formelle. Le concerto RV 218 est une version *de poche* des grands concertos d'exhibition virtuose en ré majeur que Vivaldi se composait sur mesure dans les années 1710. Ces compositions avaient pour but d'assouvir les attentes d'un public qui « *s'entretuait* » devant les portes du théâtre (ou de l'église), pour venir entendre le fameux violon du *prêtre roux*. Hautes positions, bariolages, doubles cordes, accords, gammes, ar-

pèges et sauts de cordes, « *le plus vite que l'on peut* », cherchent à « *étonner tout le monde* », en « *épouvanter* » certains, donner l'impression qu'« *il n'était guère possible qu'on ait jamais joué et qu'on ne puisse jamais jouer ainsi* » et rapporter finalement le « *Viva da tutti* ».

Pour réussir le spectacle, Vivaldi base ses ritournelles sur des danses, des contrastes modaux et dynamiques, des échos et unissons. Il étire les fonctions harmoniques, emploie une écriture dépurée qui favorise l'élan général, et développe largement les motifs pour aspirer à la transe physique. Il n'hésite pas à réemployer ses *spécialités* dans diverses compositions, autant pour l'effet *garanti* que pour laisser libre cours à l'inspiration interprétative du moment, souvent brutale. « *C'était moins agréable à entendre que fait avec art* » dira *von Uffenbach*, revenu de son abasourdissement, après que Vivaldi était monté si haut dans les aigus qu' « *il avait les doigts à un fétu de paille du chevalet, au point qu'il n'y avait plus de place pour l'archet* ». Les mouvements lents, souvent accompagnés par la seule basse continue, permettent un changement radical d'atmosphère (on remarquera ici l'accord de seconde initial qui détourne immédiatement l'attention vers des horizons introspectifs) ; une suspension lyrique qui souligne d'autant plus les furies environnantes.

Si le concerto RV 218 illustre le théâtre *pratique*, le RV 346, plus tardif (c.1725-30), est une pièce de théâtre en soi. La souplesse et l'*esprit* de son premier mouvement, presque comique, les accompagnements contrastés, l'irrégularité des phrases, les caractères hétérogènes des entrées solistes, tissent un drame sans parole, complexe labyrinthe rhétorique. Son deuxième mouvement est un jeu d'écriture ; l'accompagnement dresse un décor si évanescent qu'il influence considérablement l'évolution de la ligne soliste ; on peut remarquer, par exemple, la première cadence du solo, dans laquelle les premiers violons maintiennent la sensible sur l'accord de tonique. Après cette évasion, Vivaldi a recours à une brillante danse populaire qu'il projette dans des situations inattendues, comme le passage en *staccato* lié du deuxième solo, aux consonances étrangement préclassiques.

Le solennel concerto RV 771 (c.1716-17) est l'arrangement d'une sonate pour violon (RV 5) que Vivaldi a parsemé de ritournelles orchestrales. Le manuscrit du concerto ne comprend que la partie de violon, mais la reconstruction des parties d'orchestre est facilitée par plusieurs passages parallèles avec d'autres compositions vivaldiennes, notamment avec le *Laudate Pueri* RV 600. Si la sonate est liée au célèbre virtuose saxon Pisendel, l'arrangement à été destinée à Anna Maria, élève de Vivaldi et premier violon dans le *coro* de l'*Ospedale della Pietà* ; elle fut considérée par beaucoup comme « *le premier violon d'Italie* », notamment pour la richesse de ses timbres, son phrasé souple et contrasté, son autorité à être « *chef de meute à la tête d'un orchestre* » et sa personnalité « *fantasque* ». Les quelques modifications faites par Vivaldi dans l'arrangement mettent en valeur combien il considérait les aptitudes particulières de ses interprètes ; les ornements notés des parties A' et B' révèlent certainement, d'ailleurs, le travail de terrain entre le maître et l'élève.

D'autres documents qui mettent bien en évidence ce phénomène d'adaptation, de *déformation* du texte musical, sont les innombrables esquisses que Pisendel a écrites sur les manuscrits de Vivaldi, alors qu'il étudiait avec lui à Venise en 1716-1717. Vivaldi semble avoir particulièrement incité ses étudiants à approfondir l'étude de ses compositions au travers de l'ornementation et de la variation, leur en offrant de nombreux exemples. L'*appropriation* de la pièce est en vérité le moyen de l'interpréter correctement. Le mouvement lent du concerto RV 202 (manuscrit de Dresde), révèle l'envergure monumentale que pouvaient atteindre cette pratique.

Les sonates pour violon RV 7 et RV 11, deux des cinq sonates dites de « Graz » (leur manuscrit est actuellement conservé dans cette ville), ont vraisemblablement été composées à Mantoue, quand Vivaldi y résidait en 1718-1720 en tant que *Maestro di Capella di Camera* du Prince Philip von Hesse-Darmstadt. Cela pourrait d'ailleurs expliquer leur destination autrichienne finale vu que Mantoue était alors liée à la cour des Habsbourg. Comme la partie de *Violoncello* a disparu, ces sonates ont été très peu divulguées jusqu'aujourd'hui. Comme elles ont divers recoupements thématiques avec d'autres compositions vivaldiennes (les doubles cordes *country* du dernier mouvement de la RV 11 se retrouvent, d'ailleurs, dans le finale du concerto RV 218), une reconstruction de cette partie est relativement aisée.

Si, formellement, ces sonates suivent le modèle corellien en quatre mouvements, leur identité est toute particulière : Vivaldi, qui pouvait construire un concerto à partir d'une sonate, projette également dans ce cadre *ancien* les fruits frais de la virtuosité concertante ; le deuxième mouvement de la sonate RV 11 illustre parfaitement le phénomène. Au delà de la technique même, la projection violonistique de ces pièces hérite également grandement du concerto ; l'ampleur que peuvent prendre les phrases dans les mouvements lents, la puissance requise dans les allegros, évoquent plus l'interprète de *concert* que de chambre. À l'écoute du caprice obstiné qui clôt la sonate RV 7, on peut être sûr que Vivaldi n'avait pas forcément besoin d'un concerto pour provoquer les « *Viva* » ; la forme importe finalement bien moins que ce qu'elle contient.

Olivier Fourés

Die Geigerin **Lina Tur Bonet** erhielt ihre erste musikalische Ausbildung von ihrem Vater Antonio Tur. Sie studierte bei Nicolás Chumachenco, Günter Pichler und Hiro Kurosaki. Weitere Impulse erhielt sie durch Tibor Varga, Franco Gulli, Shmuel Askenasi, Rainer Kussmaul und Erich Höbarth. Lina Tur Bonet ist heute Professorin am Conservatorio Superior de Zaragoza.
Sie gastierte als Solistin bei zahlreichen Festivals (u.a. Styriarte, Herne, Granada, Lufthansa London, Aranjuez, Musika-Música Bilbao, San Sebastián, Auditorio Nacional Madrid, Palau de Valencia, Residenzwoche München). Besonders intensiv beschäftigte sie sich mit Johann Sebastian Bach, dessen Passionen und Kantaten-Soli sie bereits im Concertgebouw Amsterdam und in großen lateinamerikanischen Theatern aufgeführt hat.
Als Kammermusikerin war sie u.a. im Wiener Konzerthaus und Musikverein, bei den Potsdamer Musikfestspielen, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, in der Philharmonie Sankt Petersburg und im Palau de Barcelona zu hören. Sie war Konzertmeisterin beim *Clemencic Consort*, bei *Il Complesso Barocco*, *Concerto Köln*, beim *Bach Consort Wien* sowie der *Hofkapelle München*. Sie spielte regelmäßig in Ensembles wie *Les Musiciens du Louvre*, *Les Arts Florissants*, *Mahler Chamber Orchestra* oder *Orchestra Mozart Bologna* u.a. unter der Leitung von Claudio Abbado, Daniel Harding und John Eliot Gardiner.
Sie arbeitete u.a. mit Menahem Pressler, Patrick Demenga, Thomas Brandis, Mitgliedern des Casals-Quartetts, Christoph Hammer, Hiro Kurosaki und Kenneth Weiss zusammen. Ihre Aufnahme der Sonaten von Jacquet de la Guerre mit Kenneth Weiss und Patxi Montero erhielt neben zahlreichen weiteren Auszeichnungen einen 5*Diapason.

The violinist **Lina Tur Bonet** received her first musical training from her father, Antonio Tur. She studied with Nicolás Chumachenco, Günter Pichler and Hiro Kurosaki, receiving further impulses from Tibor Varga, Franco Gulli, Shmuel Askenasi, Rainer Kussmaul and Erich Höbarth. Today, Lina Tur Bonet is a professor at the Conservatorio Superior de Zaragoza.
She has been a guest soloist at numerous festivals (including Styriarte, Herne, Granada, Lufthansa London, Aranjuez, Musika-Música Bilbao, San Sebastián, Auditorio Nacional Madrid, Palau de Valencia and Munich Residence Week). She has especially dedicated herself to the music of Johann Sebastian Bach, whose passions and cantata solos she has already performed at the Concertgebouw Amsterdam and in major Latin American theatres.
As a chamber musician, she has performed at the Vienna Konzerthaus and Musikverein, the Potsdam Music Festival, the Ludwigs-

burg Castle Festival, at the Philharmonie in Saint Petersburg and the Palau de Barcelona. She has been concertmaster of the *Clemencic Consort*, *Il Complesso Barocco*, *Concerto Köln*, the *Bach Consort Wien* and the *Münchner Hofkapelle*. She played regularly with ensembles including *Les Musiciens du Louvre*, *Les Arts Florissants*, *Mahler Chamber Orchestra* and the *Orchestra Mozart Bologna* under the direction of Claudio Abbado, Daniel Harding and John Eliot Gardiner, amongst others.
She has worked with Menahem Pressler, Patrick Demenga, Thomas Brandis, members of the Casals Quartet, Christoph Hammer, Hiro Kurosaki and Kenneth Weiss.
Her recording of the sonatas of Jacquet de la Guerre with Kenneth Weiss and Patxi Montero received a 5*Diapason, alongside numerous other awards.

La violoniste **Lina Tur Bonet** a accompli sa formation musicale initiale auprès de son père Antonio Tur. Elle a étudié auprès de Nicolás Chumachenco, Günter Pichler et Hiro Kurosaki. D'autres impulsions lui sont venues de Tibor Varga, Franco Gulli, Shmuel Askenasi, Rainer Kussmaul et Erich Höbarth. Lina Tur Bonet est aujourd'hui professeur au Conservatoire Supérieur de Saragosse.
Elle a été conviée en soliste à de nombreux festivals (e. a. Styriarte, Herne, Grenade, Lufthansa Londres, Aranjuez, Musika-Música Bilbao, San Sebastián, Auditorio Nacional Madrid, Palau de Valencia, Semaine de la Résidence à Munich). Un de ses centres de gravité est Johann Sebastian Bach, dont elle a joué les passions et les solos dans les cantates au Concertgebouw d'Amsterdam et dans de grands théâtres d'Amérique latine.
En qualité de musicienne de chambre, on a pu l'entendre e. a. au Konzerthaus et au Musikverein de Vienne, lors du Festival de musique de Potsdam, du Festival du château de Ludwigsburg, à la Philharmonie de Saint-Pétersbourg et au Palau de Barcelona. Elle a été chef de pupitre du *Clemencic Consort*, d'*Il Complesso Barocco*, *Concerto Köln*, du *Bach Consort Wien* et de la *Münchner Hofkapelle*. Elle a joué regulièrement avec *Les Musiciens du Louvre*, *Les Arts Florissants*, *Mahler Chamber Orchestra* ou *Orchestra Mozart Bologna* sous la direction de Claudio Abbado, Daniel Harding et John Eliot Gardiner.
Elle a travaillé avec Menahem Pressler, Patrick Demenga, Thomas Brandis, avec des membres du Quatuor Casals, avec Christoph Hammer, Hiro Kurosaki et Kenneth Weiss.
Son enregistrement des sonates de Jacquet de la Guerre avec Kenneth Weiss et Patxi Montero a remporté un 5*Diapason en dehors de nombreuses autres récompenses.

www.linaturbonet.com

Das Ensemble **Musica Alchemica** wurde gegründet, um Musik aller Epochen interpretieren und multidisziplinäre Projekte durchführen zu können. Den Anstoß gab die Stiftung Villa Musica, die Lina Tur Bonet als Konzertmeisterin mit der Gründung eines Kammerorchesters beauftragte, das Händels *Alessandro* unter der Leitung von Alan Curtis in Schloss Engers und bei den Potsdamer Festspielen zur Aufführung brachte.
Seitdem hat Musica Alchemica viele weitere Werke aufgeführt wie z. B. Bibers *Rosenkranzsonaten* in Wien und Spanien oder Vivaldis und Piazzollas *Vier Jahreszeiten*. Außerdem interpretierte das Ensemble bei verschiedenen Festivals (Brecize, Música Antigua de Zaragoza, Música Sacra Madrid, Brunnenthal, ORF Wien, Teatro Carlos III de El Escorial und Kartause Mauerbach) Bachs Violinkonzerte, Sonaten von Jacquet de la Guerre, Musik aus Spanien sowie aus dem Venedig des 17. Jahrhunderts.
Musica Alchemica hat Kantaten und Triosonaten von Legrenzi sowie Violinsonaten von Bach und Händel mit der Cembalistin Anne Marie Dragosits für den ORF aufgenommen und mit Künstlern wie Kenneth Weiss, Patxi Montero, Eugène Michelangeli oder Hiro Kurosaki zusammengearbeitet.
Das Crossover-Projekt *La Tumba negra* (eine Hommage an J. S. Bach) hat das Ensemble zusammen mit dem Dichter Antonio Colinas auf die Bühne gebracht. Musica Alchemica tritt regelmäßig in bedeutenden Museen auf und integriert in Zusammenarbeit mit Schau- und Marionettenspielern sowie Video- und Filmemachern audiovisuelle Techniken in seine Produktionen.

The ensemble **Musica Alchemica** was founded in order to interpret music of all epochs and to carry out multidisciplinary projects. It was initiated by the Villa Musica Foundation, which assigned Lina Tur Bonet, as concertmistress, with the task of founding a chamber orchestra which performed Händel's Alessandro under the direction of Alan Curtis at Engers Castle und at the Potsdam Festival.
Since then, Musica Alchemica has performed many other works, including Biber's *Rosary Sonatas* in Vienna and Spain, and *Four Seasons* by both Vivaldi and Piazzolla. In addition, the ensemble has performed Bach's violin concertos, sonatas of Jacquet de la Guerre, music from Spain and seventeenth-century Venice at various festivals (Brecize, Música Antigua de Zaragoza, Música Sacra Madrid, Brunnenthal, ORF Vienna, Teatro Carlos III de El Escorial and Kartause Mauerbach).
Musica Alchemica has recorded cantatas and trio sonatas of Legrenzi and violin sonatas of Bach and Händel with the harpsichordist Anne Marie Dragosits for the ORF, and collaborated with such artists as Kenneth Weiss,

Patxi Montero, Eugène Michelangeli and Hiro Kurosaki.
The ensemble has also staged the crossover project *La Tumba negra* (an homage to J. S. Bach) together with the poet Antonio Colinas. Musica Alchemica performs regularly in important museums and integrates audiovisual techniques into its productions in cooperation with actors and puppeteers, as well as with video and film makers.

L'ensemble **Musica Alchemica** a été créé afin de pouvoir interpréter la musique de toutes les époques et exécuter des projets multidisciplinaires. L'impulsion a été donnée par la fondation Villa Musica ; elle a chargé Lina Tur Bonet en tant que chef de pupitre de créer un orchestre de chambre qui a représenté Alessandro de Haendel sous la direction d'Alan Curtis au château Engers et lors du Festival de Potsdam.
Depuis, Musica Alchemica a interprété bien d'autres œuvres comme p. ex. les *Sonates du rosaire* de Biber à Vienne et en Espagne ou les *Quatre Saisons* de Vivaldi et Piazzolla. Lors de différents festivals (Brecize, Música Antigua de Zaragoza, Música Sacra Madrid, Brunnenthal, ORF Wien, Teatro Carlos III de El Escorial et Kartause Mauerbach), l'ensemble a joué en outre des concertos pour violon de Bach, des sonates de Jacquet de la Guerre, de la musique d'Espagne et de la Venise du 17e siècle.

Musica Alchemica a enregistré des cantates et sonates en trio de Legrenzi ainsi que des sonates pour violon de Bach et Haendel avec la claveciniste Anne Marie Dragosits pour l'ORF et a travaillé avec des artistes tels que Kenneth Weiss, Patxi Montero, Eugène Michelangeli ou Hiro Kurosaki.
L'ensemble a monté pour la scène le projet crossover *La Tumba negra* (un hommage à J. S. Bach) avec le poète Antonio Colinas. Musica Alchemica se produit régulièrement dans des musées de renom et intègre des techniques audiovisuelles dans ses productions en faisant appel à des acteurs et des marionnettistes ainsi qu'à des artistes de la vidéo et des réalisateurs.

MUSIca ALcheMIca

Recording: 16-17 July 2013 (Concertos), Conservatorio profesional de Música de Getafe (Spain),
25 April 2013 (Sonatas), Istituto Italiano di Cultura, Madrid (Spain)
Recording: Master Acoustics
Editing, mixing & mastering: Federico Prieto
Recording artistical director & editing: Olivier Fourés
Musical edition: Olivier Fourés (Ars Antiqva)

Executive producer: Lina Tur Bonet, Michael Sawall
Translation: Susanne Lowien (Deutsch), David Babcock (English)
Booklet editor: Susanne Lowien / Layout: Joachim Berenbold
Cover photo: Tamara Will (http://tamarawill.wix.com/fotografie)
Artist photos: Klaus Feichtenberger (p 5); Laura Tur (p 10 & 23);
Michal Novak (Vega Montero, Jesus Fernandez Baena), Arthur Forjonel (Kenneth Weiss),
Christine Schneider (Sebastian Hess) (p 5); Daniel Muñoz (p 18)
℗ + © 2014 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in The Netherlands

PANCLASSICS

PC 10314